

Мирошникова О.В. Анализ лирического цикла и книга стихов: Канонические структуры и маргинальные формы циклизации в поэзии последней трети XIX века). Омск, 2002.

Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.

Сапожков С. В. Русская поэзия 1880–1890-х годов в свете системного анализа: от С. Я. Надсона к К. К. Случевскому (течения, кружки, стили): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1996.

Толстых Г. А. Книготворческие взгляды русских поэтов-символистов // Книга. Исследования и материалы: Сборник 68. М., 1994.

Тона В. И. Аналитика художественного: (Введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Уфимцева Н. П. Лирическая книга М. И. Цветаевой «После России» (1922–1925): Проблема художественной целостности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1999. С. 8.

Фофанов К. М. Стихотворения. М.; Л., 1962.

М. В. Серова

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ЭПИЗОД В «ТАШКЕНТСКОЙ ДРАМЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ

Драма «Энума Элиш» представляет собой яркое явление эстетики незавершенности, во многом определяющей не только формальное, но смысловое своеобразие позднего творчества Ахматовой. Так называемая «сожженная драма» являет собой сложный жанровый феномен не просто незавершенного, фрагментарного, но принципиально «дефектного», «испорченного» текста. «Дьявольскую разницу» между драмой и «сожженной драмой» необходимо учитывать при реконструкции художественного смысла произведения, если исходить из понимания того, что мы имеем дело не с «рухнувшим замыслом», а с воплощенным художественным (или антихудожественным?) результатом. В качестве такого результата мы склонны рассматривать не тот или иной вариант его реконструкции, а совокупность разрозненных, получерновых обрывков, кусков, обломков текста, в которых угадывается образ мира, пережившего катастрофу и образ внутренней личности его создателя, подвергшейся психологическому распаду. Этот «образ целого» воплощен в каждом отдельном фрагменте (эпизоде) произведения, но может быть отрефлексирован только в общем контексте драматической истории и обрамляющих эту историю мотивов.

Свою «восточную драму» «Энума Элиш» («Пролог, или Сон во сне») Анна Ахматова назвала «ташкентской попутчицей “Поэмы без героя”» [Ахматова, 1998, III, 234], указав тем самым на внутреннюю взаимосвязь этих двух произведений, одно из которых было уничтожено автором при обстоятельствах весьма загадочных [см. об этом: Серова, 2002, 157–170].

«Энума Элиш» по заданной автором композиции должна была быть представлена трехчастной композицией. Одну из трех частей «Поэмы без героя» – «Девятьсот тринадцатый год» – Ахматова назвала «петербургской повестью». Таким образом, в логике взаимосвязи «петербургской повести» и «восточной драмы» обращают на себя внимание жанровые дефиниции, в которых оказываются задействованными «географические параметры»: Восток – Запад, точнее, Северо-Запад, если учитывать расположение Петербурга на географической карте России.

В культуре данные оппозиции утвердили себя в системе дополнительных, традиционных, оппозиций: *женское – мужское, интуитивное – рациональное, сознательное – бессознательное* etc.

Ахматова «географическим» оппозициям была склонна придавать не только мифопоэтическое, но и мистическое значение. «Восток» в ее творчестве связан с областью бессознательного, со сферой глубин творческой памяти:

Это рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выразнили подспудное,
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой текла...[Ахматова, 1998, II, 116]

В статье «Пушкин и Невское взморье» Ахматова прибегла к полюсным категориям в связи с особым исследовательским заданием проникнуть в глубинные слои психологии пушкинского творчества: «Петербург для Пушкина всегда – север... – с парадоксальной категоричностью заявляет Ахматова-пушкинист. – Когда он сочиняет стихи, то всегда находится на каком-то отдаленном юге» [Ахматова, 1989, 426].

В «восточной драме» есть самостоятельный фрагмент, в котором в свернутом виде содержится «петербургский миф». Это диалог героини, находящейся в состоянии бреда, с фантастической проекцией ее больного воображения – с Орлом Федей:

И к с. Федя, это ты Петербург основал?
Федя. Я. – Я тогда был ручной. Это я в шутку.
И к с. Люблю такие шутки¹.

Так, образ Петербурга в качестве «бредовой проекции» подключается к семантическому полю «ташкентской драмы», которую в общем виде можно охарактеризовать как драму безумия.

¹ Поскольку «канонический» вариант драмы на сегодняшний день не установлен, нам кажется, его нет смысла устанавливать, так как «сожженная драма» – это как раз те обрывки, которые автор оставил читателю, мы в нашей работе обращаемся сразу ко всем трем вариантам реконструкции драмы без специальных оговорок и указания страниц [см.: Толмачев, 1994, 132–178; Кралин, 259–312; Коваленко, 1998, 304–370].

Безумие в «Энума Элиш» является главной качественной характеристикой сознания драматического субъекта, пытающегося в процессе разыгрывания безумия дистанцироваться от него [подробнее об этом см.: Серова, 2002, 155–166].

Состояние безумия творческой личности, представленное в драме, связано с переживанием «ужаса жизни», о котором как о специфически петербургском состоянии писал в своей классической работе В. Н. Топоров [Топоров, 1995, 283]. Это состояние вплотную приводит драматического субъекта «Энума Элиш» к внутреннему пределу, проявляющему себя в навязчивой идее самоубийства.

Драматический субъект в пьесе «Энума Элиш» подходит к проблеме самоубийства с холодной рациональностью. Он методично «коллекционирует» способы самоубийств, подбирая для себя наиболее подходящий: «Какой-то коллекционер-любитель собрал 18 способов, посредством которых она [героиня] рассталась с этим миром. Мы не будем их все перечислять. Напомним только: волны Черного моря (хотя, как известно, она плавает не хуже щуки), окно собственной комнаты (хотя она жила в полуподвальном этаже), кухонный газ (хотя в те отдаленные времена кухни отапливались только дровами)». Проблема самоубийства, стоящая перед героиней драмы, находит свое отражение в упомянутом в тексте факте самоубийства «бедного Хи-Хи», о котором «знал весь светский Петербург». Здесь автором драмы в шутовском, смеховом («хи-хи») виде [Ахматова, 1998, III, 324] представлены так называемые «петербургские обстоятельства», без которых «Поэма без героя», по убеждению автора, непонятна и неинтересна читателю [Ахматова, 1998, III, 214]. Без знания «петербургских обстоятельств» не до конца понятна и «ташкентская драма». Не случайно в ее тексте неоднократно возникают отсылки к «Северным элегиям», в частности к той из них, в которой воспроизведен образ «России Достоевского», задающий тексту драмы не только пространственную, но и временную парадигму. Речь идет о том «петербургском периоде» русской истории, в котором оформилась «модель смерти» человека XX в.; об этой модели пишет И. Паперно [1999]. Для нас в этой книге представляется весьма интересным свидетельство об эпидемии самоубийств, охватившей Россию в 1870–1880-е гг. XIX века. «С начала 1870-х гг., – пишет И. Паперно, – газеты сообщали о самоубийстве за самоубийством в Петербурге» [Там же, 100]. По мысли исследовательницы, Достоевский был первым художником, кто угадал в этой «парадигме смерти» «модель смерти героя двадцатого века», модель, приспособленную к нуждам эпохи «позитивизма и атеизма» и исследовал ее в сюжете смерти Кириллова в «Бесах» [Там же, 12–13]. В первой части «Поэмы без героя», имеющей подзаголовок «Петербургская повесть», Ахматова воспроизведет эту модель в самоубийстве «драгунского корнета» и оценит ее как бессмысленную и нелепую:

Сколько гибелей шло к поэту,

Глупый мальчик: он выбрал эту... [Ахматова, 1998, III, 188].

Против параллели с Кирилловым Ахматова в данном случае не возражала².

Феномен самоубийства в своей внутренней форме содержит театральный элемент, проявляющий себя в *cause celebre* – так называемых «гласных драмах интимной жизни», драмах, «открытых для публики, вплоть до зрелища тела самоубийцы» [Паперно, 1999, 103]. Смерть «бедного Хи-Хи» в «ташкентской драме» так же, как и смерть «глупого мальчика» в «петербургской повести», являет собой зрелище подобной драмы, за которой наблюдал «весь светский Петербург».

Разыгрывание (демонстрация) жизненной драмы с самоубийством в качестве эффектной развязки происходит по отработанному в истории сценарию, содержащему ряд «обязательных элементов»: «В большинстве своем грустные сообщения о самоубийстве следовали стандартной схеме: место происшествия, имя самоубийцы, состояние тела и, в заключение, фраза «причины самоубийства неизвестны или о причинах самоубийства ведется расследование» [Там же, 108]. В центре театрального дискурса находится тело самоубийцы. Логика развития дискурсивного хода предполагает балансирование на грани между прямым и переносным смыслом, воплощенным в данном символе. «Образы расчлененных тел безымянных жертв могли быть прочитаны как символы разложения коллективного тела общества. В другом смысловом плане эти образы смерти, причины которой, несмотря на произведенное расследование и медицинское вскрытие, оставались “неизвестны”, выступали как символы пределов познания» [Там же, 110].

В «Поэме без героя» «нелепая» смерть героя также символизирует этот предел:

Он не знал, на каком пороге
Он стоит и какой дороги
Перед ним откроется вид... [Ахматова, 1998, III, 188].

Тезис о недостижимости подобным образом основной цели познания в «петербургской повести» представлен вопросом, риторическим по форме, но не по внутреннему смыслу, которым он наполнен для автора:

Смерти нет – это всем известно,
Повторять это стало пресно.
А что есть – пусть расскажут мне [Ахматова, 1998, 177].

Драма самоубийства корнета, при всей ее «открытости» и «гласности» в поэме, не вскрыла главного – того, что волнует художника, в отличие от пуб-

² «Кто-то сказал мне, что появление призрака в моей поэме... напоминает сцену самоубийства Кириллова в “Бесах” <...> открыла книгу на разговоре Кириллова со Ставрогиным о самом самоубийстве: “Значит, вы любите жизнь?” – “Да, люблю жизнь, а смерти вовсе нет”. А у меня там же:

Смерти нет – это всем известно,
Повторять это стало пресно.

И кто поверит, что я написала это, не вспомнив “Бесов”» [Ахматова, 1996, 155].

лики, занятой интимными подробностями преданных огласке событий. Для автора острота переживания связана в данном случае с работой воображения, нацеленной на познание выходящего за пределы возможностей нормального человеческого рассудка.

В драме «Энума Элиш» дискурс «тело самоубийцы» реализует себя, как и полагается, между прямым и переносным смыслом. Прямой смысл воплощен в финальной сцене в образе мертвого тела героини. Это расчлененное тело по частям опознает слепой (в прямом смысле) юродивый Вася. Мизансцена такова: «Сцена опустела. Входит слепой. Становится на колени, берет руку мертвой. Узнает ее по кольцам.

Слепой. Соседка... Успокой, Господи, душу усопшей рабы твоей... А имя-то ей как?».

Переносный смысл явлен в образе «расчлененного тела» текста, рукописи, которую подобным образом пытаются идентифицировать и опознать в процессе исследования/расследования. Исследователь/следователь, тоже слепой (в переносном смысле), фиксирует «обстоятельства дела» и отражает ход исследования/расследования:

Я разделил темы между моими учениками и ученицами. Самой верной из них, Бэбэ, досталась тема «Пролог» и его последствия. Она, не знаю, какими путями (по слухам, ценою ночи, как говорили в прошлом веке), установила, что это произведение двадцатого столетия, написано в одном из крупнейших городов Средней Азии. Пол, возраст и национальность автора установить не удалось.

При всей «запутанности» и неясности для «официальных инстанций» (академиков и прокуратуры) «дела» героини, уборщица Настя оказывается вполне осведомленной в самых интимных подробностях, имеющих отношение к обнаженному телу, выставленному для публичного обозрения: «За толкование вставной цитаты: “Чтоб шею завернуть, я не имею шарфа”, – четыре человека получили докторские степени, по поводу чего уборщица Настя сказала: “У того, который сочинил, рваной тряпки не было, а эти обвинители своих б... в чернобурые манты нарядили”». Метафора «обнаженное тело» в тексте драмы персонифицирована в образе голой «фигуры» в одной из ремарок: «Садится спиной к зрителю, закуривает, почти голая – что-то бормочет».

Весьма важно учитывать тот факт, что «Энума Элиш» – монодрама, в которой все персонажи – двойники единого драматического субъекта, включающего в себя сознание героини ахматовской лирики и сознание биографического. Уборщица Настя в данном случае не исключение. Способ пытки, примененный к главной героине драмы, представленный образом «уборщицы», преследующий цель унижения человеческого и профессионального достоинства художника, извела на себе и лирическая героиня Ахматовой, в слове которой явно чувствуется исповедальное авторское слово:

Осквернили пречистое слово,
Растоптали священный глагол,
Чтоб с сиделками тридцать седьмого
Мыла я окровавленный пол [Ахматова, 1998, I, 456].

Тройная фигура в драме (уборщица Настя – лирическая героиня – автор) обыгрывает идею разоблачения драматическим субъектом самого себя, т. е. саморазоблачения. Для инстанций и публики обстоятельства смерти героини (убийство или самоубийство) так и остаются загадочными. Заключение «судебной экспертизы» двусмысленно: «Она умерла, от того и упала». При этом в вернисаже двойников героини есть «двое убийц». Однако они – только мысленная проекция «потерпевшей» от материализации собственной навязчивой идеи («...все хотят меня убить»). Проблема приобретает статус интеллектуального парадокса.

Аналогичный парадокс описывает И. Паперно. Это так называемый «случай Сократа»: «В течение многих веков философы ведут спор о том, можно ли считать смерть Сократа самоубийством <...> Случай Сократа исполнен амбивалентности. Так, Сократ был приговорен к смертной казни посредством самоотравления афинским государством, однако он взял инициативу на себя и принял яд прежде назначенного срока, рассуждая при этом о цели и значении своего акта – освобождении души для вечной жизни <...> Сократ желал умереть, – утверждал Ницше, – не Афины протянули ему чашу с ядом, а он сам вынудил Афины протянуть ему чашу с ядом» [Паперно, 1999, 10–11].

«Случай Сократа» в его вневременной перспективе представлен в лирике Ахматовой («Защитники Сталина», 1962):

Это те, что кричали: «Варраву! –
Отпусти нам для праздника...», те,
Что велели Сократу отраву
Пить в тюремной глухой тесноте.

Им бы этот же вылить напиток
.....
[Ахматова, 1998, II, 138]

В 7-й из «Северных элегий» героиня признается, что тоже пробовала именно этот яд: «И разве я не выпила цикуту...». Однако на нее это яд не подействовал: «Так почему же я не умерла / Как следует – в ту самую минуту?» [Ахматова, 1998, II, 209]. Здесь же происходит осознание того, что «случай Сократа» – это не вполне ее «случай». Осознание своей уникальности, связанной с бессмертностью, невозможностью умереть, приводит героиню Ахматовой к предельному отчаянию, так как все «элементарные» («Ложиться спать, вставать, съедать обед убогий / И даже посидеть на камне у дороги...») [Там же, I, 493] формы жизни для нее оказываются невозможными, поскольку она уже почти умерла.

В «сожженной драме» сценически представлена картина смерти наполовину: «Неподвижная фигура женщины в парандже. Подходит к телу: “Дешево отделалась, а *(бросает на мертвую все свои фиалки)* я только сейчас начинаю”».

«Неподвижная фигура», вынужденная двигаться, т. е. жить или имитировать жизнь, воплощает форму жизни, внутреннее поле которой уже наполовину захватило смерть. Осознание этого обстоятельства спровоцирова-

ло строки, в которых чувствуется откровенный вызов миру обычных, «нормальных» людей:

Затем, что из двухсот советских миллионов,
Живущих в благости отеческих законов,

Найдется ль кто-нибудь, кто свой горчайший час
На мой бы променял – я спрашиваю вас?

А не отринул бы с улыбкою сердитой
Мое прозвание, как корень ядовитый? [Ахматова, 1998, I, 493].

«Прозвание» героини – *прокаженная* (см. эпиграф к стихотворению: «Прокаженный молился» В. Брюсов. Ср. в лирике: «Трепотка прокаженного в моей руке поет...»; в драме: «А может быть, у нее в самом деле проказа?») связано с ее «призванием». Именно призванием определен *modus vivendi* поэтической личности в самой точке пересечения сфер жизни и смерти – на той самой мифологической кромке, с которой одинаково прозрачно открываются дали прошлого, настоящего и будущего, становятся ясно видимыми все стороны света. Только в этом модусе поэт-визионер способен осуществить свой *opus operantum* – исполнить свой священный долг. Но для этого он прежде должен привести в порядок свое бессознательное: пережив «ужас жизни», рационализировать его. Так обретается «тайная свобода» – свобода внутренней самореализации. Именно этой задаче всецело подчинена «ташкентская драма», факт сожжения которой предопределил в творчестве Ахматовой появление «петербургской повести».

Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998.

Ахматова А. Пушкин и Невское взморье // Узнают голос мой... М., 1989.

Кралин М. М. // Ахматова Анна. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2.

Коваленко С. А. Ахматова Анна. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1998.

Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

Серова М. В. Патопэтика драмы Анны Ахматовой «Энума Элиш» // Драма и театр. Тверь, 2002.

Серова М. В. «Сожженная драма» Анны Ахматовой, или История одного безумия // Драма и театр. Тверь, 2002.

Толмачев М. В. Пролог (Сон во сне) // Вестник русского христианского движения. № 170. Париж; Нью-Йорк; Москва. 1994.

Топоров В. Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.